El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Feminist art and its exhibition: Displaying a conflict in a museum. The case of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Sara RIVERA MARTORELL
Universidad Complutense de Madrid
sarariveramartorell@gmail.com

BIBLID [ISSN 2174-6753, nº5, 106-120]
Artículo ubicado en: *www.encrucijadas.org*
Fecha de recepción: *diciembre del 2012* || Fecha de aceptación: *junio del 2013*

RESUMEN: La visibilización de la producción artística y cultural de la mujer sigue siendo un debate complicado que oscila, entre la necesaria discriminación positiva, y la todavía más urgente y necesaria integración de la producción femenina al hilo de un nuevo discurso renovado y más plural, desechando esa historia oficial en favor de una reformulación de los criterios de valoración de las obras donde dar cabida a todas esas narrativas olvidadas. Así pues, es labor de las grandes instituciones como los museos empezar la dura tarea de transformación de discursos ya que, desgraciadamente, seguimos anclados en la fácil estrategia de segregar y encasillar para seguir contando lo mismo de siempre. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía lo ha vuelto a hacer en la apertura de su nueva colección permanente, dedicando una de sus salas a hablar del arte feminista de los 70 en nuestro país. ¿Hasta cuándo?

Palabras clave: feminismo, museo, arte feminista, feminismo institucional, MNCARS

ABSTRACT: The diffusion of artistic and cultural production of women remains a complicated debate that ranges between the required reverse discrimination, and the even more pressing and necessary integration of female production linked to a new renewed and more plural speech, rejecting the official history pleading for a reformulation of the valuation of the artworks which accommodate all those forgotten narratives. Thus, is work of the great institutions like museums, to start the hard task of transforming speeches, although unfortunately we are still anchored in the easy strategy to further segregate and classify the same story as usual. The Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía has done it again at the opening of its new permanent collection, devoting one of its rooms to feminist art of the 70s in our country. How long?

Keywords: feminism, museum, feminist art, institutional feminism, MNCARS

1. Introducción

"Las mujeres también deseamos como Antígona, que se salven las distancias de los territorios fronterizos que excluyen la ética de las leyes no escritas" (Laura Borrás Castanyer)

¿Por qué se elige estudiar, conocer, un aspecto de la realidad y no otro? Lo que se investigue, afirmaba E. Bartra (2003) debe ser novedoso y socialmente necesario. Pero… ¿qué es lo socialmente necesario? Como punto de partida diré que la igualdad. Cuando a finales del siglo XVIII nace como disciplina académica la Historia del arte, se construye "una" historia del arte –y no "La" historia del arte única e inamovible–, atendiendo a un contexto cultural y a una jerarquía de valores que respondían a la visión androcéntrica y patriarcal del momento. Así, en el período de gestación se dieron pasos definitivos que acabaron por ser determinantes para que hoy en día conozcamos esta historia del arte y no otra; una historia de la producción artística masculina, de la teorización masculina, de la genialidad masculina, del gusto masculino, que condena a la penumbra el papel (existente) de la mujer dentro de los circuitos artísticos. "La historia sólo es escrita por los vencedores", decía Robert Brasillach, y, evidentemente, el pasado no lo podemos cambiar, pero lo que sí podemos hacer es revisarlo.

Si tenemos en cuenta que la historia del arte se construye bajo postulados androcéntricos –entendiendo éstos como la visión del mundo basada en la experiencia de los hombres enmascarando la de las mujeres–, así como bajo postulados sexistas –la desvalorización y ridiculización de aquello hecho por mujeres a un rango de segunda categoría– (Porqueras, 1994) la situación pide a gritos desenterrar toda aquella producción artística que se haya marginado por no responder al orden hegemónico establecido, ya sea el arte de mujeres o de cualquier otro colectivo subalterno al que se le haya negado la voz. Parafraseando a Walter Benjamin es necesario pasarle a la historia del arte un cepillo a contrapelo para ofrecer un nuevo discurso artístico; un discurso renovado, más plural y menos androcéntrico. Para ello es imprescindible llevar a cabo un radical cuestionamiento de los criterios tradicionales utilizados para evaluar la producción artística, tanto de hombres como de mujeres, ya que de lo contrario lo único que se consigue es añadir nombres de mujeres artistas a una historia del arte androcéntrica. Tal como señala Patricia Mayayo (2003) "es esencial tirar del hilo de esa historia olvidada para reparar la omisión y cuestionar las categorías y afirmaciones sobre las que se asienta la disciplina de la historia del arte en su conjunto" o en palabras de Griselda Pollock (1994) "no invalidar la labor de recuperar, sino ver que es insuficiente si no va acompañada de una desarticulación de los discursos y prácticas de la propia historia del arte".

Ateniéndonos a estas premisas llega el momento de cuestionarse qué historias cuentan nuestros museos, teniendo la ligera impresión de que únicamente se está cumpliendo –en ocasiones y de qué manera–, con la primera parte del guion: intentos de recuperación pero no de replanteamiento de los criterios ni de desarticulación para integrar, al hilo de un nuevo discurso renovado, toda aquella producción desechada por la historia oficial. Es en este punto de inflexión donde nos detendremos para reflexionar sobre una de tantas problemáticas que gira en torno a cómo interpretar esa politizada producción que narra una parte de los avatares de nuestra historia reciente.

2. Algunas cuestiones a debate.

*"Los artistas […] son los ojos representantes de la sociedad, y designan a través de su creación, las características que la sociedad otorga a lo representado." (*Marián López F. Cao)

Linda Nochlin se planteaba la famosa pregunta "¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" (Nochlin, 1971: 22-39), sirviendo de texto fundacional a la crítica feminista del arte. Hoy podemos considerar que este planteamiento se ha superado, puesto que tanto la historiografía como la propia idiosincrasia del devenir histórico se ha encargado de demostrar que hay también otras historias que contar diferentes al discurso tradicional.

Es así que, si ciertamente existen otros relatos se evidencia una verdad incuestionable como ya hemos ido apuntando: la versión contada hasta el momento es incompleta y necesita ser revisada. Entre esas otras historias que faltan por narrar no únicamente se encuentran como diría Patricia Mayayo (2003) "las historias de mujeres", sino otras muchas voces silenciadas. En el presente estudio analizaremos la marginalidad en relación a la condición femenina, sin menospreciar en ningún caso la igualmente urgente y necesaria recuperación de otros colectivos ignorados.

Al hilo de lo que veníamos diciendo, para poner en tela de juicio esta cuestión primeramente era necesario localizar y desempolvar, dentro de la esfera artística, a esas voces sin escucha que habían quedado sepultadas en los sótanos y los fondos de galerías y museos. Era necesario dar muestras cuantitativas de la presencia activa en los circuitos artísticos desde tiempos inmemoriales. Como muestra simbólica y ya en fechas más avanzadas al planteamiento de Nochlin, concretamente en 1985, se publica el diccionario de Petteys, una recopilación de mujeres artistas nacidas antes de 1900, reuniendo cerca de 21.000 entradas. Con estos datos más claramente se observa la superación de la negativa del punto de partida.

Tras una primera fase de recuperación en la que autoras como Griselda Pollock o Whitney Chadwick dieron un fuerte empuje, el siguiente paso era dar visibilidad en los museos, decodificando valores *demodé* y ofreciendo parámetros alternativos a los valores estéticos que garantizaran una evolución en los criterios de calidad de las obras. En 1976, Nochlin y Harris organizaron una macro exposición en Los Ángeles titulada *Mujeres artistas: 1550-1950*. En el catálogo de la misma se afirmaba lo siguiente:

> Lentamente, estas mujeres deben ser integradas en su contexto histórico-artístico. Por mucho tiempo, han sido omitidas o aisladas, e incluso en esta exposición, son discutidas como mujeres artistas y no simplemente artistas, como si de una extraña manera, no formaran parte de su cultura. Esta exposición será un éxito si ayuda a terminar de una vez por todas con la necesidad de hacer exposiciones de este tipo. (Nochlin y Harris, 1976: 44)

Los planteamientos que aquí se exponen configuran la problematización expositiva a la hora de visualizar la producción artística hecha por mujeres ya que, como citaban las pioneras, el éxito de esta exposición hubiera tenido sentido si hubiera servido para erradicar exposiciones futuras del mismo sesgo, pero casi cuarenta años después seguimos en el mismo lugar: organizando muestras que, lejos de tratar a la mujer como sujeto dentro de la historia, hablan de ella como sujeto específico existente en la historia. Resulta significativa la afirmación de Monique Wittig, quien rechaza identificarse como mujer y portar cualquier marca de género como estigma de lo femenino: "género se emplea en singular porque no hay más que uno: el femenino, pues el masculino no es un género; el masculino no es masculino sino universal, con lo que existe el universal y el femenino" (Wittig, 2006: 85). De un lado lo universal y del otro la marca de género. Esta marca sólo afecta a las exposiciones en tanto en cuanto se introduce el género fe-

menino –ellas son mujeres artistas y ellos son sólo artistas, fácil ejemplo el de *Berthe Morisot, la pintora impresionista* en el museo Thyssen Bornemisza; de ahí pues, la fuerte resistencia ante estas distinciones por parte de la autora.

En España desde las primera exposiciones de mujeres allá por 1962 como *El salón femenino de arte actual* –con una vigencia de diez años- celebrado en la sala Municipal de Exposiciones de Barcelona, hasta ejemplos más recientes como *Amazonas del Nuevo Arte*, la tendencia a mostrar en conjunción trabajos dispares sin tener en cuenta calidad, cronología, estilo o trayectoria –por señalar algunos parámetros–, ateniéndonos al simple hecho de "ser mujer" nos permite replantear la cuestión de ¿hasta qué punto puede suscitar interés al espectador contemporáneo una muestra cuyo hilo conductor se reduce a un criterio sexista?

No deja de ser interesante, por otra parte, mencionar que en 1975 cuando la Sección Femenina celebra en el Palacio de Fuensalida de Toledo L*a Mujer en la Cultura Actual*, la artista Paz Muro se burla ya de esta exposición "de mujeres" y de todos los clichés en torno a nuestro sexo con la intervención *Influencia cultural, y nada más que cultura, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras* (1974), cosa que nos hace pensar que esta consciencia no es reciente, sino que ya inquietaba y estaba presente en nuestro país en épocas bastante tempranas, incluso anteriores a la citada exposición de Nochlin y Harris. Si bien es cierto, tal como apunta Estrella de Diego que:

> Cualquier iniciativa que apueste por la visibilidad de las mujeres sigue siendo válida y lo seguirá siendo mientras, por ejemplo, no se equiparen los salarios. […] La vieja cuestión sobre la discriminación positiva y la política paritaria, del tipo que sea, garantiza que las mujeres excelentes no se queden fuera como ha pasado a lo largo de la historia (De Diego, 2012)

¿Hasta cuándo esta situación? ¿Qué más hace falta para seguir concienciando cuando llevamos repitiendo la misma canción desde hace una cuarentena de años? Seguimos sin conseguir que estas muestras tengan éxito y sin cumplir con las expectativas previstas, cuando a día de hoy se siguen necesitando exposiciones de la talla de *Heroínas* que nos recuerden que las mujeres también fueron "fuertes, activas, independientes, desafiantes, inspiradas, creadoras, dominadoras y triunfantes" o itinerarios como *Las mujeres y el poder* que den cuenta de un sujeto femenino activo en las relaciones poder-sociedad. Lejos de criticar este tipo de iniciativas que desgraciadamente siguen siendo necesarias, sí sirven para reflexionar acerca de la información que se narra, ya que si se expone es para contar algo, si se cuenta es para informar y si se informa es porque se desconoce o no se tiene del todo asumido, moviéndonos en torno a una consciencia general y un imaginario colectivo que sigue estancado en tradicionalismos conservadores, y como ya preconizaban las pioneras del feminismo socialista, tanto patriarcado como capitalismo son agentes responsables de esta opresión femenina. Así pues, bajo el prisma capitalista y los todavía presentes destellos patriarcales parece ser que las exposiciones en gueto femenino seguirán presentes, al menos de momento, en nuestros museos, aunque no por ello podamos seguir actuando en paralelo. Remarcar a este respecto la influencia ejercida por el posmodernismo en la concepción fragmentaria de bloques estancos derivados de una lógica multicultural disgregadora, ya que pese a los intentos por recuperar y dar protagonismo a los márgenes reprimidos, recogiendo la acepción de Jameson éste define al posmodernismo no como un estilo sino como un dominante cultural, incluyendo la presencia y la coexistencia de una gran cantidad de rasgos muy diversos pero, ojo, subordinados:

> El concepto mismo de periodización histórica ha llegado a aparecer como extraordinariamente problemático […] Todo análisis cultural aislado o individual lleva en sí una teoría escondida o reprimida de periodización histórica; en cualquier caso, el concepto de "genealogía" resulta muy útil para calmar las tradicionales preocupaciones teóricas acerca de la llamada historia final lineal, las teorías de las "etapas" y la historiografía ideológica (Jameson, 1991:18).

La falta de una lectura genealógica sobre la producción artística feminista en España ha sido uno de los principales hándicaps de nuestra historiografía, pues sobrevalorando los referentes extranjeros y, a menudo, intentado aplicar sus métodos de lectura hemos olvidado la propia naturaleza de las piezas y sus interconexiones internas. No ha sido hasta el 2013, con la muestra *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* comisariada por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga en el MUSAC de León, cuando por primera vez se han intentado de trazar puentes y articular un discurso genealógico propio más allá del modelo anglosajón.

Por otro lado, remarcar la diferencia entre el llamado "feminismo de estado" y el "feminismo militante". El primero sería aquel que, apoyado por las instituciones, tendría su máxima visibilidad en 1983 con la fundación del Instituto de la Mujer. La línea que defendía esta tendencia era básicamente la lucha de las mujeres por el poder. Así pues, en el campo del arte esto se materializa con un sinfín de exposiciones sobre mujeres, pero no exposiciones feministas. A partir de este hecho, cabe replantearse que la visibilización de la mujer no es la lucha por la igualdad, sino una simple coartada para no impulsar un discurso feminista, neutralizando y enturbiando aquellos aspectos más mordientes e incisivos. Este "feminismo de estado" sigue vigente en la actualidad. Basta con echar un vistazo a algunas de las exposiciones recientes como la celebrada en el Espacio Conde Duque, *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*; 100 años en femenino, que no 100 años de feminismo tal como hemos remarcado siguen siendo necesarias pero no deberían ser la única estrategia.

Desde esta perspectiva podríamos, a raíz de la pregunta que se planteaba Nochlin en 1971 replantearnos hoy el ¿Por qué no ha habido grandes discursos inclusivos para esas mujeres artistas en una nueva historia del arte no segregadora? Sin duda, en el momento en que esta pregunta, como la de Nochlin, quede superada, podremos decir que tanto hombres como mujeres, construimos conjuntamente las narrativas artísticas de nuestros museos.

Si este era un tema necesario para exponer la problematización en torno al fenómeno expositivo del arte producido por mujeres, otra cuestión susceptible de polémica es enfrentarnos a la musealización de "la revolución feminista" como hecho histórico. En este caso nos movemos por otros derroteros, ya que ni todo el arte producido por mujeres tiene connotaciones feministas, ni todo el arte feminista es producido, únicamente, por mujeres. La creación comprometida con la lucha por la igualdad habla de una ideología determinada, de unos objetivos concretos y de una reflexión crítica sobre las relaciones de poder que trata de condenar una situación de injusticia social. Se nos presenta pues un discurso claro bajo el que agrupar las obras. Pero, separando, ¿estamos volviendo a caer en la misma paradoja de reagrupar diferenciadamente a las mujeres en salas aisladas? Para el análisis partiremos de un ejemplo concreto: la sala titulada "La revolución feminista" que forma parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *De la revuelta a la posmodernidad*.

3. Prácticas artísticas y feminismos en los setenta. Una contextualización apropósito de la sala.

*"Encontrarían un gran número de mujeres superiores por el mundo si se tomasen la molestia de buscarlas" (*Christine de Pizan)

Inmersa en el discurso de la nueva parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía donde se abarca el devenir histórico-artístico de nuestro país en interacción con el panorama internacional entre 1962 y 1982, la sala de "La revolución feminista" intenta esbozar, sin un resultado demasiado convincente, las prácticas derivadas de lo que la propia Isabel Tejeda (2011: 95) en el catálogo de la exposición llama "Los feminismos de los setenta". Para avalar las posibles interpretaciones y conjeturas que procederemos a hacer resulta conveniente introducir el panorama en el que se encontraba el feminismo en la esfera artística a fin de comprender mejor la dimensión del fenómeno.

Los sesenta y los setenta, especialmente en el contexto anglosajón y norteamericano, vinieron marcados por lo que se ha tendido a denominar el feminismo esencialista, definido por un espectacular uso del cuerpo como territorio político y de emancipación así como la defensa de una feminidad innata oponiendo los conceptos de naturaleza y cultura (Tejeda, 2011). Tal es el caso de las obras con formas ovoides de Lee Bontecou, o las iconografías vaginales de Miriam Schapiro y Judy Chicago. Este posicionamiento fue criticado y tachado en ocasiones de ingenuo proponiéndose como alternativa una interpretación cultural de las imágenes de las mujeres. Martha Rosler, Mary Kelly o Cindy Shermann serán algunos ejemplos de artistas que trabajaran en esta línea. El tema de la identidad será abordado desde una multiplicidad de puntos de vista muy especialmente a partir de los noventa, pero ya en este incipiente feminismo encontraremos algunas artistas que reflexionarán en torno al concepto de madre-tierra y sus connotaciones de fertilidad como se observa en las obras de Ana Mendieta. Otra brecha temática será la reivindicación de trabajos manuales típicamente femeninos considerados como artesanía en un rango de segunda categoría. Estos debates serán releídos en los noventa, donde aparte de la profusión de nuevos soportes como el vídeo o la performance, el feminismo asistirá a una apertura de miras: la clase o la raza se asumirán también como categorías de análisis; la mujer blanca, eurocéntrica y heterosexual no será la única que tiene cosas que decir; la identidad será cuestionada desde los nomadismos, la teoría queer o la realidad cyborg y, en definitiva el feminismo eclosiona y se repiensa a sí mismo con nuevas estrategias de emancipación.

En España el devenir del feminismo artístico fue algo retardatario y aunque laxo y fragmentario debemos tener en cuenta que nace en un contexto de autarquía dictatorial, por lo que su historia y su evolución configurarán un mundo aparte respecto a lo que ocurre en otros países. Si de forma genérica, existe una escasez de estudios sobre el feminismo en España, el abanico se reduce si, por su parte, lo acotamos a feminismo artístico. Sin un discurso teórico firme no se podía esperar una producción artística cohesionada, pero no por ello inexistente. La compleja situación del país limitaba la posibilidad de producción en un sistema doblemente colapsado, por un lado por la presión patriarcal y por otro por la represión de la dictadura que vedaba el espacio de la libre expresión. El resultado fue una maraña dispersa de registros y tendencias. Entre las artistas que pueden leerse desde una perspectiva de género y que fueron pioneras en España encontramos a Esther Ferrer, Àngels Ribé, Fina Miralles, Olga Pijoan, Concha Jerez, Eugenia Balcells, Silvia Gubern o Eulàlia Grau, eslabón primero para una cadena que continua hasta nuestros días.

> Naturalmente, yo soy feminista y he hecho todas estas cosas dentro del feminismo, pero cuando hay una urgencia, y durante la dictadura franquista la había, se actúa pero no se suele reflexionar sobre los contenidos, porque existe esta urgencia de hacer, así que nosotros hacíamos. Con respecto a la lucha puramente feminista, creo que el hecho de que yo hiciera ciertas cosas como Zaj, en España y en el medio machista, ya era un acto de lucha feminista, teniendo en cuenta que a mí me llamaban puta en los periódicos (Esther Ferrer, 2004:130)

Activas durante los años 70 y pese a declararse hoy en día, en la mayoría de casos, como feministas, no estuvieron adheridas a ningún movimiento en el momento de producción de sus obras, aunque éstas desprendan connotaciones evidentes. Esta negativa pudo darse por varias razones. Como bien señala Isabel Tejeda, podría ser por desinterés, por cautela a que la calificación de feministas las excluyera doblemente de la escena artística, o por el desarrollo de estrategias de mímesis, donde asumir el papel que se esperaba de ellas facilitaba que fueran aceptadas en el sistema (2011). Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila apuntan que simplemente estaban desprovistas de un soporte teórico que las asistiese, y muchas de ellas se mostraron recelosas de que la crítica tergiversara el valor integral de su obra, o bien temieron verse reducidas a un gueto al que no deseaban pertenecer (2005). Conmovidas por la condición de la mujer en España decidieron utilizar el arte como herramienta para proceder a su denuncia. Este hecho conduce a pensar en la gravedad de la situación, donde cada artista por su cuenta y sin respaldo alguno tuvo la necesidad intuitiva y visceral de protestar por una causa común, pudiendo hoy reunirlas para hablar de las pioneras del arte feminista español.

4. Análisis crítico de la sala “La Revolución Feminista”

*“La asunción básica con la que debemos comenzar cualquier teorización del pasado es que hombres y mujeres construyeron conjuntamente la civilización” (*Gerda Lerner)

Antes de comenzar el análisis de la sala propiamente dicha inserta en la institución museo deberíamos replantearnos ¿Qué es un museo? ¿Cuál es su finalidad? Según Carol Duncan “el museo no es un espacio neutro destinado a custodiar objetos, sino el escenario que invita a los visitantes a interpretar una determinada representación” (2007: 12) con todas las consecuencias que esto supone. Así pues, partimos de una realidad incuestionable y aplastante, y es que el museo es representativo y no objetivo ni desinteresado. Elige, selecciona, expone y omite. Por lo tanto, crea constructos sociales, articula discursos ideológicos en tanto que alberga lo culturalmente valioso y lo que la sociedad “debe valorar”.

Tal como se ha visto en la contextualización, la importancia de esta primera ola de producción feminista en los setenta es crucial tanto para entender el devenir de la época, como para responder al discurso que la propia ampliación pretendía: dar cabida a las prácticas que se concibieron en contra o al margen del cubo blanco y la institución museística (Borja-Villel, 2011: 7). Por ello, al hilo de lo que veníamos diciendo este legado es considerado valioso y de interés social, puesto que ha sido expuesto; debía estar presente, pero… ¿de qué manera?

Si esta era una buena oportunidad para que el museo se lanzara de una vez por todas al reto que supone realizar una completa inmersión de las obras con lectura feminista imbricadas en un discurso oficial nuevo e integrador –ya que se ha intentado ser inclusivo añadiendo visiones hasta hace poco marginales en la óptica occidental, como el caso de América Latina- se ha vuelto a caer en lo fácil: auspiciar bajo el

mismo paraguas obras que, pudiendo situarse de la mano de aquellas hechas por sus compañeros varones por compartir las mismas estrategias expresivas e incluso formar parte de los mismos grupos de trabajo –véase Esther Ferrer con Zaj y prácticamente el resto de artistas derivadas del arte conceptual- se han seleccionado, extraído y reubicado bajo la cartela del feminismo. En el caso de que se hubiera apostado por la citada imbricación se podría haber aprovechado el itinerario sobre feminismos que el propio museo tiene puesto en marcha -siempre cuestionable, por supuesto- y reelaborarlo en función a las nuevas necesidades para poder trazar un hilo entre esas nuevas historias construidas, remarcando y enfatizando -si era eso lo que se perseguía-, el sesgo feminista de una parte de la producción dando voz así a lo que fue la revolución. Si este nuevo giro necesario y urgente no se impulsa desde las grandes instituciones que rigen modelos expositivos, en bucle seguimos reiterando y cayendo en los mismos errores al reservar espacios expresos para artistas consideradas una excepción.

Figura 1. Martha Rosler "Semiotics of the kitchen" (1975)





Figura 2. Ana Mendieta "Huellas del cuerpo" (1974)



Pese no haberse dado el paso –aun gozando del terreno perfecto para darse- la presencia de una sala dedicada a la revolución feminista supone para muchos todo un avance que anteriormente no había contemplado el museo, ya que tal y como algunos justifican nunca antes se había encontrado el momento para insertar el feminismo expresamente, puesto que la colección permanente no llegaba a la década de los setenta, fecha a partir de la cual podemos empezar a hablar de los primeros destellos de este posicionamiento en el circuito artístico de nuestro país. Parece que ha llegado el momento: el feminismo tiene espacio propio; un espacio del que casi se nos obliga a dar las gracias. Si para Lucy Lippard el arte feminista es un sistema de valores, una forma de vida y una estrategia de cambio (1989) y nos atenemos a

la máxima de Millet "lo personal es político" con el fin de trabajar la esfera personal de la vida de las mujeres, convirtiendo cada aspecto del ámbito privado en una experiencia política, ese "espacio propio" en el seno del museo impide responder a la acertada definición de Lippard –no estamos cambiando nada intentando adherir con pegamento una sala anexa a la historia androcéntrica de siempre- y en lugar de politizar el ámbito privado dinamitando las tradicionales dicotomías como sugería Millet –esfera pública/política/hombre, estamos volviendo a "domesticar" (mujeres con mujeres) y especialmente a polemizar. En un alegato curatorial que pretende mostrar episodios que narran, tanto la apertura como las contradicciones inherentes en la práctica artística hacia finales del siglo XX -y quiero considerar que la visión feminista se ha visto más como una apertura que como una contradicción- se propone una sala que intenta articular un diálogo entre la visión local y la internacional. Como hemos podido comprobar a raíz de la breve contextualización, el surgimiento del feminismo en España nada tiene que ver con lo que ocurre en el extranjero. Es por ello que, si entre la acumulación aparentemente aleatoria se decide entablar diálogo, hagámoslo, por lo menos, bien.

Figura 3. Liliana Porter "Wrinkle Enviroment Instalation I" (1969)





Figura 4. Eulàlia Grau "Discriminació de la dona" (1977)



El Museo Reina Sofía dispone en sus fondos de obras tan representativas como *Semiotics of the kitchen* (1975) (fig.1) o *Ella ve en sí misma una nueva mujer cada día* (1976) de Martha Rosler, cuya producción es reflejo de lo que estaba aconteciendo en la disputa contra el esencialismo, y en esta línea poder contraponer la visión corporal de Ana Mendieta en *Huellas del cuerpo* (1974) (fig.2), también posesión del museo. Cierto es que ante esta afirmación se puede criticar la tendencia generalizada a caer siempre

en las mismas figuras consagradas, pero Liliana Porter, expuesta en la sala, es también un modelo relevante, y su obra *Wrinkle Enviroment Instalation I* (1969) (fig.3) no es precisamente representativa del debate feminista aunque se pueda forzar una lectura metida con calzador ¿Qué criterios se han seguido en la elección de dichas obras? Si el problema fuera la falta de obras en los fondos del museo podríamos comprender un discurso mayor o menor trabado, pero precisamente se han quedado en el tintero una gran cantidad de obras relevantes -bastante más de lo que son las que hay expuestas- pudiendo articular narrativas más cohesionadas, más ilustrativas y con mayor sentido que la mera, reincido, aparente acumulación.

En este sentido, la obra *Discriminació de la dona* (1977) (fig.4) de la artista Eulàlia Grau es una de las obras más representativas del periodo. Tanto es así que protagoniza la portada del catálogo de la exposición pero sin embargo no aparece expuesta en la sala. No obstante, para cumplir con el protocolo y no dejar fuera a Grau, se le ha hecho un guiño exponiendo dos de sus serigrafías, una de las cuales –*Temps de lleure* (1973)- responde más bien a una lectura sociológica que feminista; es fácil flexibilizar cuando se quiere. Los cinco paneles serigráficos que componen *Discriminació de la dona* reflexionan acerca de la división de roles y de esferas, la masculina y la femenina, así como acerca de la mujer y el trabajo laboral, muy en la línea de la obra de Jo Spence, *Who's holding the baby?* (1978-1979) (fig.5), que permanece expuesta ocupando una de las cuatro paredes de la sala. La obra de Jo Spence dialoga temáticamente con la de Eulàlia, pero a su vez, conecta con la serie, tampoco expuesta y recién adquirida *Fin* (1978) de Eugenia Balcells (fig.6), por la utilización del lenguaje telenovelesco: Spencer tratando la faceta de ama de casa y madre ideal, y Balcells la de esposa florero. Pudiendo establecer conexiones y paralelismos entre las obras, se percibe, cada vez más, una pura arbitrariedad. Es evidente que todo no puede exponerse pero el argumento de que "no hay espacio" no resulta del todo convincente cuando en 2200 metros cuadrados y dos plantas del edificio Nouvel hay artistas como Antoni Muntadas que disponen de una sala única y exclusivamente para una de sus obra, *The last ten minutes II* (1977) (fig.7). Hay espacio para lo que interesa y recortes para aquello que no.

Figura 5. Jo Spence "Who's holding the baby?" (1978-1979)

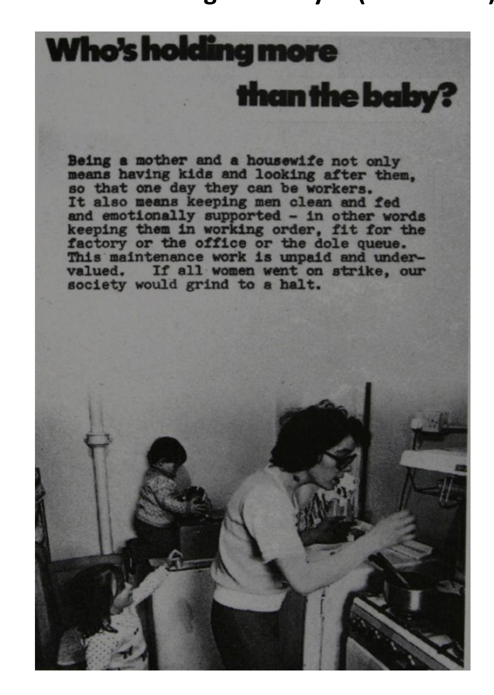


Figura 6. Eugenia Balcells “Fin” (1978)



Figura 7. Antoni Muntadas “The last ten minutes II” (1977)

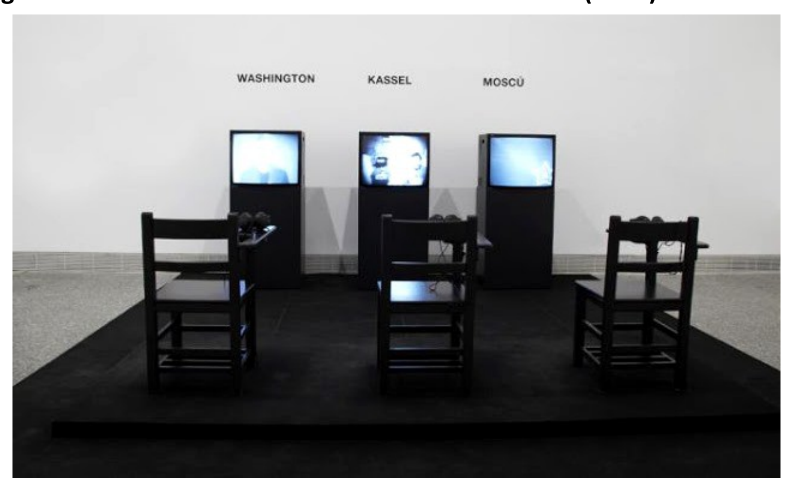


Figura 8. Fina Miralles “Translacions. Dona-arbre” (1973)



Si bien pueden quedar descontextualizadas de la sala artistas como Fina Miralles, cuya obra *Translacions. Dona-arbre* (1973) (fig.8), leída por la historiografía desde una perspectiva feminista que entronca con la tradición naturo-ancestral y la identificación del cuerpo con la tierra, muy en la línea de los trabajos de Mendieta, -y que por cierto, no hay testimonios de esa faceta del feminismo en la sala- no se ha escatimado en colocarla –como por aquello de rellenar huecos-, en una sala junto a sus compañeros experimentales. No erróneamente, puesto que la interpretación es más que válida pero, ¿Por qué se colocan obras de Eulàlia Grau y de Liliana Porter sin una aparente lectura feminista en la sala y, se descontextualizan otras con una clara implicación? Muestras como ésta evidencian las fracturas de una narrativa cuyo hilo argumental cae por su propio peso, y con el ejemplo de Miralles se demuestra una vez más lo fácil que sería la integración de todas ellas en un discurso plural.

Si todo este abanico de propuestas tan dispares -desde el magnífico *Íntimo y Personal* (1977) de Ferrer (fig.9) relegado a una esquina y en una versión archi-reducida, *La prohibición agradece* (1973) de Paz Muro (fig.10), hasta el *Boys meets girls* (1978)*,* bastante acertado de Balcells (fig.11) pasando por los *Textos Autocensurados* de Concha Jerez (fig.12)- pretende demostrar la variedad de lenguajes, la pluralidad de propuestas y la multiplicidad de estrategias utilizadas por las feministas ya en los setenta, bien se podría haber insertado toda esta variedad en el "cajón" –porque a fin de cuentas estamos encasillando- correspondiente del discurso artístico revisado para evidenciar la construcción de un legado hecho a medias: tanto por hombres como por mujeres.

Figura 9. Esther Ferrer "Íntimo y Personal" (1977)





Figura 10. Paz Muro "La prohibición agradece" (1973)



Otro aspecto cuestionable que parece habérseles pasado por alto es que la reflexión en torno a la construcción de la identidad y del género que se inició con el feminismo sirvió como herramienta de apertura hacia otros colectivos derivando posteriormente en la teoría *queer*, el feminismo poscolonial, el ciberfeminismo o el *cyborg*. Ya en la década de los setenta encontramos reflexiones y producción artística en torno al género hecha tanto por mujeres como por hombres. Obras como las de Juan Hidalgo donde se manifiesta una certera ambigüedad sexual en piezas como *Biozaj apolíneo* y *Biozaj dionisíaco* (1977), las de Carlos Pazos, quien trata de romper el modelo de la masculinidad hegemónica de la izquierda franquista reflexionando irónicamente en torno a la figura del flaneûr o las acciones de Pepe Espaliu que profundizan en la problemática de exclusión derivada del SIDA, serían algunos ejemplos. Así pues, la inclusión de alguna figura masculina hubiera servido para evitar ofrecer, una vez más, una visión sesgada de aquello que fue la revolución feminista y en lo que derivaron sus consecuencias. Si bien la inclusión de figuras masculinas en el discurso feminista es todavía un debate sin cerrar en la actualidad –buena muestra de ello fueron las acaloradas discusiones que se dieron a raíz del seminario *Genealogías Feministas* celebrado en el propio museo el pasado 22 de febrero de 2013– parece verse claro, pues, el posicionamiento optado por el museo.

Figura 11. Eugenia Balcells "Boys meets girls" (1978)





Figura 12. Concha Jerez "Textos autocensurados" (1976)



5. Conclusiones

La muerte de los grandes relatos ha conducido a la preponderancia de lo visual en detrimento de lo discursivo. La realidad se transforma en imágenes y la fragmentación del tiempo en presentes perpetuos. Esta sobrecarga de lo sensorial y de los simulacros, donde la mercancía se convierte en protagonista, conduce a la pérdida del referente o del sentido de la realidad. Como diría Andreas Huyssens "los estandartes y carteleras en sus fachadas indican lo mucho que el museo se ha acercado al mundo del espectáculo, del parque de atracciones y del entretenimiento de masas" (1995: 64). El desplazamiento de lo discursivo deriva de la percepción del pasado como conglomerado de imágenes espectacularizadas –guiñando a Debord, donde cada vez es más difícil emitir un juicio de valor que dé cuenta de una perspectiva histórica.

"El sujeto ha perdido la capacidad de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente por lo que sus producciones culturales son cúmulos de fragmentos y de una práctica azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio" (Jameson, 1991: 14). Esta cita nos acerca a la realidad de lo que ocurre, como hemos ido visualizando a lo largo el trabajo, en el Museo Reina Sofía. La intención de crear un "metarrelato" denominado *De la revuelta a la posmodernidad*, compuesto de "pequeños relatos", como pueda ser, en este caso "La Revolución Feminista", no ofrece más que un cúmulo de fragmentos sin narración alguna. "Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer estadios, proyectar los encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical", decía Barthes (1977: 64). Patente queda con el ejemplo de la sala en cuestión como no se han proyectado en absoluto esos encadenamientos horizontales sobre un eje vertical, sino que, más bien, parece que por cumplir con el protocolo y acallar voces que pudieran reclamar la visibilización de la mujer en el recorrido, se han cubierto las espaldas con una sala ausente de discurso interno. Una estrategia para salir del paso que hace que hoy el museo tenga una respuesta que dar a la pregunta que planteaba el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid en sus jornadas tituladas *Museos y visibilización femenina, ¿Dónde están las mujeres?* el pasado julio de 2012: en su habitación propia, a propósito de Virginia Woolf.

6. Bibliografía

AGUSTÍN PUERTA, Mercedes. 2003. *Feminismo: identidad personal y lucha colectiva. Análisis del movimiento feminista español en los años 1975 a 1985*. Granada: Universidad de Granada.

ALARIO, María Teresa. 2008. *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastián: Nerea.

ALCAIDE, Eva. 2012 "Rescatadas aunque excluidas. Relatos alternativos sobre mujeres artistas", *mastermuseos.es.* Obtenido el 22 de marzo de 2012 (link).

AMORÓS, Celia. 1985. *Hacia una crítica de la razón patriarcal.* Barcelona: Anthropos.

BAILKIN, Jordanna. 2012. "Picturing feminism, selling liberalism. The case of the Diseappearing Holbein". Pp. 442 en *Museums studies: an anthology of contexts*, coordinado por B. Carbonell. Malden: Blackwell.

BARTRA, Eli. 2003. *Frida Kahlo, mujer, ideología y arte.* Barcelona: Icaria.

BENJAMIN, Walter. 1973. *Tesis de filosofía de la historia.* Madrid: Taurus.

BOIX, Montserrat. 2005. "La historia de las mujeres, todavía una asignatura pendiente". *El periódico Feminista en Red.* Obtenido el 22 de marzo de 2012 (link).

BORJA-VILLEL, Manuel *et al.* (coord.). 2011. *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

BUTLER, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

CHADWICK, Withney. 1992. *Arte, mujer y sociedad.* Barcelona: Destino.

CIXOUS, Hélène. 1979. "La joven nacida" en *La Risa de la medusa*. Madrid: Anthropos.

DE DIEGO, Estrella. 2012. "Arte firmado por mujeres". *El País.es,* 10 de marzo. Obtenido el 22 de marzo de 2012 (link)

DUNCAN, Carol. 2007. *Rituales de civilización.* Murcia: Nausícaä.

GUASCH, Anna María. 2000. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995.* Madrid: Akal.

HUYSSEN, Andreas. 1995. *Twilight memories: marking time in a culture of amnesia*. Londres: Routledge.

JAMESON, Fredric. 1991. *Ensayos sobre el posmodernismo.* Buenos Aires: Imago Mundi.

JAMESON, Fredrick. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

LIPPARD, Lucy. 1980. "Sweeping Exchanges: the contribution of feminist art of the 1970's" en *Art Journal,* nº 39.

MAV: cronología. Obtenido el 28 de marzo 2012 (link).

MAYAYO, Patricia. 2003. *Historias de mujeres, historias del arte.* Madrid: Cátedra.

NAVARRETE, Carmen, Fefa VILA y María RUIDO. 2005. "Trastornos para devenir: entre artes políticas y *queer* en el Estado español". Pp. 158-187 en *Desacuerdos 2. Sobre arte y política en el Estado español*, coordinado por J. Carrillo. Barcelona: Arteleku/MACBA/UNIA,

NOCHLIN, Linda y Ann HARRIS. 1976. *Women Artists: 1550-1950.* Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art.

NOCHLIN, Linda. 1971. "¿Why have there been no great women artists?" en *Art News*.

PARCERISAS, Pilar (coord.). 1992. *Idees i actituds, entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980…* Barcelona: Centro de arte Santa Mónica.

PETTEYS, Chris. 1985. *Dictionary of Women Artists. An international dictionary of women artists born before 1900.* Boston: Hall

POLLOCK, Griselda. 1994. *Visions and difference: feminity, feminism and the histories of art.* Nueva York: Routledge.

POLLOCK, Griselda. 2012. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

PORQUERES, Beatriz. 1994. *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental. Cuadernos inacabados nº 13.* Madrid: Horas y Horas.

VALCÁRCEL, Amelia y Rosalía, ROMERO. 2000. *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*. Sevilla: Hypatia.

VV.AA. 2010. *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. Nueva York: Museum of Modern Art.

WITTING, Monique. 2006. "El punto de vista, ¿universal o particular?". Pp. 85-94 en *El Pensamiento heterosexual* de M. Witting. Barcelona: Egales.